LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

Rigoberto Perezcano

Norteado



MODE D'EMPLOI

Les premières rubriques de ce livret, plutôt informatives, permettent de préparer la projection. Le film fait ensuite l'objet d'une étude précise au moyen d'entrées variées (récit, séquence, plan…), associées à des propositions de travail en classe. Les dernières rubriques offrent d'autres pistes concrètes pour aborder le film avec les élèves.

Des rubriques complémentaires s'appuyant notamment sur des extraits du film sont proposées sur le site internet : **www.site-image.eu**



Le pictogramme indique un lien direct entre le livret et une des rubriques en ligne.





SOMMAIRE

Directeur de la publication : Éric Garandeau.
Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 34 40
Rédacteur en chef : Simon Gilardi, Ciclic.
Rédacteur du livret : Arnaud Hée.
Conception graphique : Thierry Célestine.
Conception (printemps 2012) : Ciclic, agence régionale du Centre pour le livre, l'image et la culture numérique – 24 rue Renan – 37110 Château-Renault – Tél. : 02 47 56 08 08. www.ciclic.fr
Remerciements : Rigoberto Perezcano, Maria Camila Paez Ruiz.

Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : juillet 2012.

FICHE TECHNIQUE



Norteado
Mexique, 2009

Réalisation :	Rigoberto Perezcano
Scénario :	Rigoberto Perezcano et Edgar San Juan
Image :	Alejandro Cantú
Montage :	Miguel Schverdfinger
Casting :	Viridiana Olvera
Compositeur :	Cornelio Reyna
Musique :	Claude Debussy, Cornelio Reyna, Los Relámpagos del Norte.
Supervision musicale :	Ruy García
Costumes :	Gabriela Fernandez
Coiffure :	Mari Paz Robles
Mixage :	Pablo Tamez
Montage son :	Ruy García
Production :	Tiburón Filmes, Foprocine, MediaPro, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)
Distribution (France, 2012) :	ASC Distribution
Durée :	1 h 34
Formats :	35 mm, couleur, 1:1,85

Interprétation

Andrés :	Harold Torres
Cata :	Sonia Couoh
Ela :	Alicia Laguna
Asensio :	Luis Cárdenas
Officier de l'immigration :	Adolfo Madera

SYNOPSIS

Un homme parcourt des paysages montagneux pour se rendre au bord d'une route. Candidat à l'émigration vers les États-Unis, Andrés rencontre un passeur une fois arrivé en ville. Ce dernier le guide dans le désert. Au petit matin, il se réveille seul et doit poursuivre sans la moindre aide. À bout de force, il est arrêté par une patrouille. Après les formalités policières, il échoue dans un foyer à Tijuana. Après une autre tentative infructueuse pour passer la frontière, il devient l'homme à tout faire d'une petite épicerie tenue par Ela, une séduisante quadragénaire, avec laquelle travaille Cata, plus jeune et sur la réserve vis-à-vis d'Andrés. Quelques temps plus tard Andrés quitte le foyer pour s'installer au sein même de l'épicerie, tandis qu'Asensio, un homme d'une cinquantaine d'années, lui fournit un autre emploi aux abattoirs. Les journées du personnage sont dès lors rythmées par un travail de manutention harassant.
Un jeu de séduction émerge entre Andrés – marié et père de deux enfants – et Ela, ceci jusqu'à un baiser lors d'une virée arrosée dans un bar. Cela n'empêche pas Andrés de rester animé par le désir d'émigrer au nord de la frontière. Après un nouvel échec du fait d'un mauvais tuyau d'Asensio, il se retrouve en tête à tête avec Cata, délaissée depuis plus de trois ans par un mari qui a refait sa vie aux États-Unis et au Canada. Le rapprochement entre les deux êtres est rapide et lors d'une soirée passée au même bar, ils s'embrassent. Malgré les liens tissés, les quatre protagonistes élaborent un nouveau stratagème : Andrés tentera de passer la frontière dissimulé dans un fauteuil. Après des préparatifs minutieux, Ela et Cata regardent s'éloigner la camionnette d'Asensio transportant Andrés vers le poste frontière autoroutier.









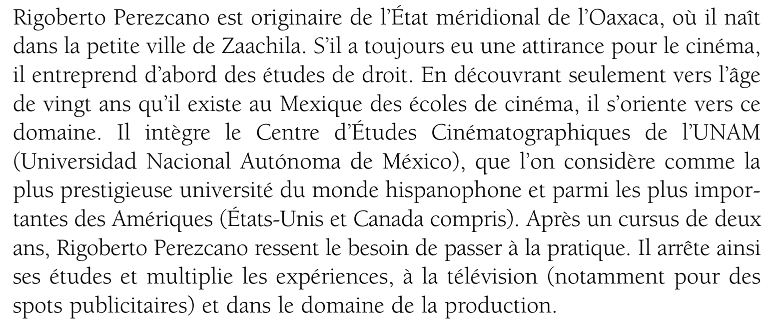


RÉALISATEUR

De l'Oaxaca au cinéma



Rigoberto Perezcano



Rigoberto Perezcano est originaire de l'État méridional de l'Oaxaca, où il naît dans la petite ville de Zaachila. S'il a toujours eu une attirance pour le cinéma, il entreprend d'abord des études de droit. En découvrant seulement vers l'âge de vingt ans qu'il existe au Mexique des écoles de cinéma, il s'oriente vers ce domaine. Il intègre le Centre d'Études Cinématographiques de l'UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), que l'on considère comme la plus prestigieuse université du monde hispanophone et parmi les plus importantes des Amériques (États-Unis et Canada compris). Après un cursus de deux ans, Rigoberto Perezcano ressent le besoin de passer à la pratique. Il arrête ainsi ses études et multiplie les expériences, à la télévision (notamment pour des spots publicitaires) et dans le domaine de la production.
Sa relation au cinéma est selon lui liée à un goût pour l'observation des détails du quotidien, les comportements humains, la lumière. Cette façon de regarder la réalité le conduit assez naturellement vers le documentaire, mais toujours en se mettant en recherche des possibilités narratives de cette forme cinématographique. En 2002, il réalise *XV en Zaachila*, un portrait de la jeunesse de sa ville natale. Ce film le révèle dans d'importants festivals d'Amérique Latine, notamment le FICI (Festival International de Cinéma Indépendant) de Buenos Aires ou celui de Morelia au Mexique. À propos de *XV en Zaachila*, Rigoberto Perezcano confie : « *Ce film m'a beaucoup aidé à tous les égards ; j'ai toujours voulu faire de la fiction, mais je savais qu'il fallait que je passe par le documentaire.* »
Tout en conservant cette empreinte documentaire, *Norteado* (2009) constitue donc ce passage à la fiction - et au long métrage. Le film est vu et remarqué dans de nombreux festivals, certains de premier plan comme Toronto et Rotterdam. Il remporte l'Étoile d'or au Festival International du Film de Marrakech en 2010. Cette visibilité et la bonne réception dans ces différents festivals ont sans aucun doute contribué à la sortie du film dans les salles françaises le 21 juillet 2010.
Dans un entretien réalisé pour ce livret, Rigoberto Perezcano explique la genèse de *Norteado*, notamment le passage du documentaire à la fiction, ses choix en matière de récit et ses options artistiques (traduction : Maria Camila Paez Ruiz).

Du documentaire à la fiction

« J'aime que le spectateur ne sache pas s'il regarde un documentaire ou une fiction. Cela vient du fait que j'admire Abbas Kiarostami qui est, avec Aki Kaurismaki, mon cinéaste préféré. J'ai souhaité ne pas enfermer le film dans un genre, mais faire des suggestions. Je me sens plus à l'aise dans cette forme hybride. Cette dernière était présente dès l'écriture, une volonté d'organiser des passages entre fiction et documentaire, de créer des moments d'incertitude, de trouble.
Je me suis dit que le plus contemporain est de raconter la même histoire, mais d'une autre façon ; une histoire sur l'immigration avec un point de vue singulier. Et je crois que l'impact que ce film a eu au Mexique et à l'étranger vient de ce traitement. Nous avons voulu nous intéresser au comique, je pense qu'il a beaucoup aidé le film, à lui donner sa « personnalité ». Le plus important pour moi était de trouver un ton qui soit très particulier et instable.
À toutes les étapes du film, j'ai toujours voulu rester proche de la démarche documentaire, celle qui m'a fait naître au cinéma. Mais le principal était de mélanger ces deux régimes : le fictionnel et le documentaire. Dans Norteado*, on voit qu'il y a des moments très intimes auxquels je ne pouvais pas accéder comme réalisateur de documentaires. J'ai une certaine éthique comme documentariste, et je ne voulais pas aller au-delà de ce qui se passait dans l'action. Je me demandais toujours comment je pouvais filmer d'une façon documentaire cette fiction, il me fallait donc aussi en passer par elle. Le documentaire permet des choses que la fiction ne permet pas et inversement. Ce sont des genres complètement différents, mais ils peuvent s'entrelacer pour donner lieu à des formes narratives très intéressantes. »*

Comme le personnage de *Norteado*, vous êtes originaire de la province de l'Oaxaca. Avez-vous besoin d'une forme de proximité avec les sujets de vos films ?
« Évidemment, j'aime beaucoup écrire sur l'Oaxaca. J'y trouve des choses que la ville ne me donne pas ; des gestes, des attitudes, des gens que je veux mettre en fiction. Pour Norteado*, je tenais absolument à ce que les dialogues émanent de la réalité. Je pense que ce lien ténu se ressent dans le film, je souhaitais vraiment cette fidélité. J'aime sortir et parler avec les gens sur des sujets autres que le cinéma ; ce qui m'in-*





téresse ce sont les gens communs, c'est en eux et à leur contact que viennent la création et l'enrichissement de mon travail d'écrivain et de cinéaste. »

Écriture et récits

Edgar San Juan, qui est le producteur du film, est crédité au scénario : comment s'est déroulée la collaboration ?

« Edgar San Juan avait une idée qui n'a rien à voir avec ce que le film est devenu. Il m'a proposé ce scénario, mais j'ai mis comme condition d'écrire la dernière version, d'avoir une totale liberté créative, sur les personnages, les situations. Je voulais aussi avoir toute la latitude sur la musique, qui est un élément important du film. Il a accepté et le résultat est sa participation comme producteur et moi comme scénariste et réalisateur du film. »

On peut retrouver chez les personnages des archétypes littéraires : Sisyphe, Ulysse, les femmes font songer à Pénélope, l'ambiance est parfois kafkaïenne et beckettienne… Avez-vous consciemment joué sur ces archétypes ?

« Évidemment, c'était très conscient. Il y a bien la présence de Sisyphe et j'avais effectivement à l'esprit Ulysse et, avec ces femmes abandonnées et dans l'attente, Pénélope. Je crois qu'on ne peut pas se passer de ces récits et de ces écrivains, ce sont eux que l'on retrouve sans cesse dans la réalité quotidienne et qui nous en parle le mieux. Et il me semble que l'impact de Norteado *vient en partie du fait qu'inconsciemment nous voyons ces archétypes et ces figures. »*

Direction d'acteurs

« Puisque c'était mon premier film, il ne pouvait pas y avoir d'acteurs mexicains connus comme Diego Luna ou Gael García Bernal, bien que je respecte beaucoup leur travail. Je ne voulais pas qu'ils aient une référence cinématographique qui soit trop visible. À mon sens, cela aurait gêné le propos de Norteado*. Puis, venant du documentaire, j'aime me tenir proche de la réalité ; des comédiens trop identifiés ne correspondaient pas au projet. Je voulais donc des acteurs de qualité, évidemment, mais plutôt débutants.*

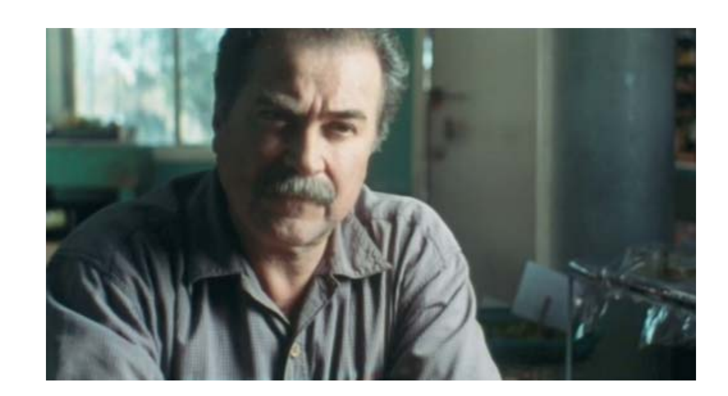
[Pour le personnage d'Andrés], *j'ai demandé à Viridiana Olvera, la directrice de casting, de trouver un acteur qui ait des traits se rapprochant des gens de l'Oaxaca, qui ont des traits indiens. Ceci en raison du fait qu'en me documentant, je me suis rendu compte que les migrants étaient largement constitués d'indiens. Quand j'ai vu Harold Torres, j'ai tout de suite pensé qu'il était parfait ; puis je me suis reconnu en lui dans la mesure où je trouve que nous avons une certaine ressemblance physique ; c'est un peu moi, avec quelques années en moins.*

Je suis particulièrement heureux de ce choix car il me semble que nous avons fait un merveilleux travail. Et j'ai une petite fierté puisque Harold Torres est devenu un acteur important, qui multiplie les projets, et je pense que sa performance dans Norteado *n'est pas étrangère à cette trajectoire. Je savais qu'il avait déjà les caractéristiques d'un grand acteur et, de plus, c'est devenu un ami très cher. Bref, cette rencontre a été une bénédiction de la vie.*

Mais le travail a été aussi excellent avec Sonia Couoh qui joue le rôle de Cata et avec Alicia Laguna, Ela dans le film. Elles sont entrées dans la dynamique que j'ai proposée : sans jouer comme dans les fictions mexicaines, mais avec une méthode de tournage se rapprochant d'un film documentaire. C'était ma première expérience de direction d'acteurs et j'ai trouvé ça particulièrement passionnant. »

La pellicule

« On s'est posé la question de tourner en numérique ou en pellicule. Nous avons choisi le Super 16, car je voulais qu'il y ait ce grain qui dialoguait bien avec le propos du film, et puis j'ai tout de même un attachement, depuis mes études, à la qualité photographique de la pellicule. Mais je ne suis pas fermé au numérique, je pense d'ailleurs que le prochain film se fera avec ce support, ce sera une manière d'explorer d'autres façons de faire du cinéma. »


















Tijuana, un autre personnage

« L'idée de filmer à Tijuana vient du fait que c'est la dernière porte du Mexique et de l'Amérique latine avant les États-Unis. Je pensais à un autre endroit de la frontière, mais je me suis finalement fixé à Tijuana. J'aimais cette réputation sulfureuse, cette schizophrénie et la folie collective, mais j'ai aussi trouvé une ville assez merveilleuse ; tout ce qui n'est jamais montré : des travailleurs, des gens solidaires, qui aiment leur ville et vivre à côté des États Unis. J'ai donc voulu faire le portrait de cette Tijuana et non celle des prostituées ou des trafiquants. Une de mes fiertés avec le film, au-delà des succès en festivals, est justement cette vision de Tijuana que propose Norteado*, loin des clichés et de la caricature. Même s'il ne s'agit pas d'éluder ses problèmes qui sont effectivement immenses, la ville ne peut se résumer à sa triste réputation.*
Pour éviter ce folklore, je me suis beaucoup documenté, notamment à partir de photographies. Je me suis aussi inspiré des films sur l'immigration des années 1970 et 1980, qui ont été une source importante pour l'identité visuelle de Norteado*. Je voulais être très respectueux de l'atmosphère et des personnages. Cette fidélité est très importante pour moi en tant que cinéaste. »*

Décors

« Tous les décors du film étaient existants et, évidemment, la frontière en premier lieu. J'aime la phase de repérages et trouver les lieux. Pour l'épicerie et le bar, nous avons fait juste quelques arrangements. Il y a une exception : le centre de détention, le seul décor que nous avons reconstitué puisqu'il est évidemment interdit de filmer à l'intérieur de ces endroits. À ce qu'on m'a dit, celui de Norteado *ressemblerait beaucoup à un vrai. D'une manière générale, je n'aime pas « mettre ma main » dans les décors, je préfère ne rien bouger et plutôt m'adapter, trouver des solutions cinématographiques. »*

Point de vue et hors-champ

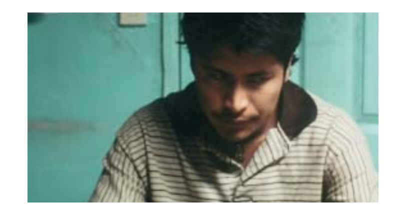
« Évidemment, ce que l'on ne montre pas est peut-être encore plus présent. Je montre parfois les États-Unis mais je choisis de ne jamais filmer depuis le territoire américain. Il y a des moments où l'on reste à quelques mètres, comme à la fin du film ou quand Andrés traverse le mur sur les conseils d'Asensio. Mon désir n'a jamais été de « passer » ; le personnage le fait, mais peut être qu'il revient, nous ne le savons pas. C'est aussi une façon de s'adresser à l'imaginaire du spectateur, de le rendre actif. Je ne veux pas donner au public quelque chose de déjà mâché, d'où aussi cette fin ouverte.
Je ne m'intéressais pas à ce qui va arriver à Andrés aux États-Unis, mais plutôt au fait d'être au milieu et de vouloir passer. Comme le personnage, le film reste dans un état de stagnation à la frontière. Je ne me voyais pas filmer de l'autre côté, mon propos est l'émigration ; les personnages, leurs sentiments, ce qui se passe dans leurs têtes, le fait d'avoir laissé sa famille ou d'avoir été délaissé, le lien sentimental d'Andrés avec Cata et Ela, son rapport avec Asensio. J'aime maintenir ces questions en suspens, c'est ma façon de concevoir mon rôle de cinéaste : questionner et non répondre.
Le futur du Mexique s'est toujours décidé au Mexique ; les décisions des migrants se prennent toujours au Mexique et il y a toujours des doutes de leur part. Quelque chose m'attire particulièrement, c'est le fait que la traversée de la frontière aboutit à une transformation. Andrés devient un meuble, un objet du décor. C'est une analogie avec ce que je vois à chaque fois qu'un migrant passe : il reste un mexicain, mais sa nature devient autre. »

Genres

« J'aime penser que le film peut être comme la vie, qui elle-même est un grand film, avec des passages entre différents genres : la comédie, la tragédie, le burlesque… Si on savait ce qui va se passer à chaque instant, ce ne serait pas la peine de vivre. Je pense aussi que c'est une grave erreur de la part d'un cinéaste que de trop installer le spectateur dans une atmosphère homogène. »

ACTEUR / PERSONNAGE

Héros *a minima*



Basée sur une forme de minimalisme, l'interprétation d'Harold Torres peut faire penser qu'il s'agit d'un comédien non professionnel, une option régulièrement choisie dans le cadre d'un film organisant comme *Norteado* une friction entre fiction et documentaire.
Il n'en est rien ici, Andrés est campé par un comédien tout à fait professionnel que l'on a pu découvrir en France dans des rôles secondaires (dans la comédie *Ruso et Cursi* de Carlos Cuaron en 2010 ou le thriller *Sin Nombre* de Cary Fukunaga en 2009) ; *Norteado* étant à ce jour le seul film dont il est l'interprète principal. Sans jamais se départir de ce qui constitue son personnage, on note de la part d'Harold Torres une belle capacité à le faire évoluer subtilement au cours du film, notamment dans cette façon de se défaire, presque surpris, de sa crispation et de son hébétude, en détendant l'expression de son visage, se laissant aller à un simple plaisir, à un sourire franc, à quelques paroles confidentes. Le cinéaste précise ses intentions : « *Andrés* […] *devait être et se comporter comme quelqu'un d'Oaxaca, physiquement et psychologiquement*[1]. » Étant né et ayant grandi dans cette contrée où il a tourné le documentaire *XV en Zaachila* (2002), Rigoberto Perezcano tenait beaucoup à cette fidélité à une certaine réalité concernant l'interprétation du principal protagoniste. Il ajoute à propos des caractéristiques des habitants de cette région méridionale et rurale du pays : « *Ils ne jugent pas au premier abord, ils sont plus posés et beaucoup plus observateurs. Ils ont une personnalité changeante. Il fallait absolument qu'Harold Torres, qui est de Mexico City, passe aux yeux des Oaxacanais pour l'un des leurs*[2]. »
Plus vrai que nature dans les habits du migrant, Harold Torres se situe ainsi clairement dans un rôle de composition très précis.
Largement mutique, bloc d'intériorité bien souvent renfrogné et peu expressif, aussi déterminé que ballotté par les événements, Andrés ne constitue pas l'archétype cinématographique du héros charismatique. On peut même considérer qu'il tutoie bien souvent la figure de l'anti-héros. Non pas qu'il soit un personnage négatif ou détestable, mais l'identification ne s'établit pas naturellement, l'empathie n'est pas évidente, d'autant qu'il est bien souvent saisi dans un état de faiblesse. Andrés ne triomphe pas des circonstances, au contraire, il se trouve pris dans une dynamique de l'échec, collectionnant les retours à la case départ. Et, *in fine*, il en passe par un stratagème tout de même peu glorieux – sans que l'on sache si ce dernier va enfin porter ses fruits. Inclus dans un schéma initiatique, sa progression s'avère plus que laborieuse et Andrés doit avant tout compter sur les autres. *Norteado* ne consacre pas le héros en tant qu'individu, il s'agit plutôt de consacrer un héroïsme émanant de dynamiques relationnelles entre les êtres ; ce serait ainsi le collectif qui serait le véritable héros du film, sous-tendant les valeurs de solidarité et de fraternité.
On se situe ainsi loin du héros triomphant des obstacles par ses seuls moyens, grâce à son ingéniosité et ses talents. S'il rejoint Ulysse par sa tendance à l'errance, on ne peut pas le caractériser comme « *l'Homme aux mille tours*[3] ». Ce sont les autres qui lui fournissent les ruses pour déjouer les pièges de la frontière : les tuyaux plus ou moins fiables du personnage complexe d'Asensio, ou encore ceux qui ont servi au mari de Cata plus de trois ans auparavant. Ainsi Andrés n'est pas le héros mu par sa seule puissance, au contraire, on peut le définir comme perpétuellement dépendant, comme de ce passeur malhonnête dans le désert. De même, il lui faut l'initiative de Cata pour se servir d'une échelle afin de pouvoir – enfin – dominer la zone frontalière du regard. Aussi, dans la séduction vis-à-vis de la gent féminine, il est plutôt emprunté, le premier baiser étant avant tout lié à la détermination d'Ela et au pouvoir de séduction de cette belle quadragénaire éprouvée par la solitude. Si Andrés séduit, c'est presque par hasard, peut être tout simplement parce qu'il est *là*, en présence de femmes sentimentalement démunies et logiquement troublées par cette présence masculine.

1) Dossier de presse de *Norteado*.
2) *Ibid.*
3) Homère, *Odyssée*, trad. Victor Bérard, Gallimard.

Tous « nordisés » ?

Rigoberto Perezcano parle ainsi du titre : « *Il s'agit au départ d'une décision de la production. Je n'ai pas adoré ce titre, mais il a un double sens très intéressant. Cela veut dire quelqu'un qui aime les États-Unis, le Nord. Mais au Mexique cela veut dire quelqu'un qui est perdu, égaré, qui ne sait pas ce qu'il veut dans sa vie… Donc, on a finalement décidé de le garder, et il convient très bien.* »
Le fait d'être « nordisé » renvoie ainsi à l'acculturation, particulièrement perceptible lors de la séquence du bar avec Ela. Les enfants d'Andrés s'appellent Carolina et Jonathan. Ce dernier prénom, non hispanisant – auquel tenait la mère, alors que le père aurait préféré Christopher –, témoigne de ce que l'on peut considérer comme une forme d'américanisation qui concerne bien des pays. Si Carolina n'est pas du même ordre, il s'avère qu'il vient de l'État américain où habitent les parrains de la fillette qui ont choisi ce prénom.
Le rapport à la « nordisation » varie selon les personnages. Si Andrés est bien un « nordisé », on comprend que sa famille l'est peut être plus que lui. Lorsqu'Ela part pour quelques jours, c'est pour San Diego ; quant à Cata, elle rumine une franche rancune contre les « nordisés ». S'il apporte son aide à Andrés, Asensio représente un personnage trouble, qui semble aussi le plus enraciné au Mexique.











GENRE

Un film, des genres



Poser la question du genre cinématographique à propos de *Norteado* fait immédiatement intervenir l'idée qu'il n'appartient à aucun des genres emblématiques consacrés. Pour autant, ceci n'invalide pas cette interrogation puisque Rigoberto Perezcano colore précisément son film d'une multitude de genres, organise une sorte de navigation entre eux avec des ruptures de ton, des passages de l'un à l'autre à l'intérieur du métrage.

Chronique sociale et ambiguïté documentaire

Avant même le genre, en considérant le geste cinématographique, on constate que *Norteado* brouille régulièrement les pistes de la fiction et du documentaire (cf. 10-11 - MISE EN SCÈNE). Passages intempestifs dans le champ, filmage heurté, à l'épaule : certaines séquences dégagent une forme d'indécision entre ces deux registres classiques de la représentation, même si la dimension fictionnelle ne fait ici aucun doute. Cette incertitude constitue indubitablement une tendance contemporaine du septième art, qui ne concerne pas que le cinéma d'auteur. En effet, de nombreux films commerciaux jouent sur le trouble de l'ambiguïté, parmi tant d'autres : *Cloverfield* (2008) de Matt Reeves ou, encore plus récemment, *Chronicle* (2012) de Josh Trank. Si l'on a souvent tendance à en faire un phénomène actuel, ces formes d'hybridation s'avèrent en fait très anciennes à l'échelle de l'histoire du cinéma. Citons par exemple la prégnance de la direction d'acteurs dans les documentaires de Robert Flaherty, dont l'emblématique *Nanouk l'esquimau* (1922), ou Roberto Rossellini avec des œuvres telles que *Rome ville ouverte* en 1945, *Allemagne année zéro* en 1947 ou encore *Stromboli* en 1950. Avec toutes les nuances que cela suppose, dans la façon de rendre le film poreux à l'expérience de la réalité, il est tentant de rattacher *Norteado* à cet héritage rossellinien, particulièrement à travers l'usage du réel comme décor. On songe ici à toutes les séquences qui concernent la frontière, où culmine l'ambiguïté quant au régime de représentation.

Au-delà de cette mise en tension fiction-documentaire, la singularité de *Norteado* émane aussi du parcours qu'il opère au sein de genres cinématographiques souvent peu associés. En reprenant le fil du récit, on peut estimer qu'il part sur les bases d'une chronique sociale rugueuse suivant l'itinéraire d'un migrant issu d'une région rurale et miséreuse, en route vers les États-Unis afin d'améliorer sa condition et celle des siens. Si cet arc narratif est bien maintenu d'un bout à l'autre du film, on remarque que Rigoberto Perezcano n'a pas l'intention de faire œuvre de témoignage. Si la condition du principal protagoniste et des nombreux individus animés par le même désir est évoquée, le film opère par petites touches, comme une sorte de portrait en creux – on songe à Andrés envoyant un colis à sa famille dans l'Oaxaca, adieu hypothétique et poignant.

Survival et western

Surtout, *Norteado* emprunte d'autres voies que celle de la chronique sociale vériste. Placé en ouverture, le segment désertique déroute littéralement le spectateur. Cette séquence dans le désert renvoie en effet au *survival* (film de survie) où les êtres, souvent pris dans une solitude désolée, doivent faire face à la sauvagerie de la nature et/ou des hommes. Souvent rattaché au cinéma d'horreur (*La colline a des yeux* de Wes Craven en 1977) ou post-apocalyptique (*Je suis une légende* de Francis Lawrence en 2007), le genre connaît des émanations plus conceptuelles, tel *Essential Killing* (2010) de Jerzy Skolimowski ou, encore plus proche de l'ouverture plombée par le soleil de *Norteado*, *Gerry* (2002) de Gus Van Sant.

Dans un film largement axé sur le concept d'espace – tout en en dévoilant assez peu –, l'imaginaire du western se dégage régulièrement. Ce genre met bien souvent en valeur la problématique de la frontière – extérieure comme intérieure –, particulièrement celle entre le Mexique et les États-Unis, du fait des variations de celle-ci au cours des XIXe et XXe siècles. On peut songer, par exemple, aux

Sept mercenaires de John Sturges (1960). Le western ne cesse d'ailleurs de faire l'objet de relectures et de réactualisations par le cinéma américain, avec une attention particulière pour le passage de la frontière : citons à ce sujet *Trois enterrements* de Tommy Lee Jones (2005) ou *No Country For Old Men* des frères Coen (2008). Concernant *Norteado*, on peut considérer qu'il reprend les catégories emblématiques réunissant, via les patrouilles frontalières et les migrants, les cow-boys et les indiens. Et l'on remarque que dans le cas présent, ce sont les « indiens » qui se déplacent et tentent de repousser la frontière tandis que les cow-boys défendent un territoire désormais bien établi depuis la fin de la conquête de l'Ouest. Ce glissement fait partie de l'ironie très caustique qui parcourt discrètement le film de Rigoberto Perezcano.

Comédie

Norteado ne reste jamais fixé sur un genre, il ne semble que de passage dans une multitude. On note ainsi que la dimension dramatique et mélancolique – avec l'utilisation de la musique de Claude Debussy – est contrariée par un humour souvent grinçant, tandis que la comédie romantique pointe son nez par le biais des deux séquences – fonctionnant de façon complètement symétrique – où Andrés embrasse Ela puis Cata dans le même bar. Entre ces deux femmes solitaires prises dans un curieux théâtre sentimental se joue une sorte de rivalité teintée de solidarité – Ela ne tient finalement pas rigueur du lien noué par Cata avec Andrés.
La dimension comique de *Norteado* se teinte d'une forme de burlesque où la pierre angulaire n'est pas le gag explosif, plutôt un effet de dilatation absurde et quelque peu surréaliste, notamment dans l'apparition des mariachis, ou encore cette façon de calfeutrer un corps humain dans ce gros fauteuil. Aussi, une logique propre au burlesque opère par la façon dont Rigoberto Perezcano s'empare de l'objet frontière, l'arpente, en épuise les possibilités dramatiques et esthétiques pour mieux en révéler l'absurdité. Si le lien est peu évident a priori, Andrés renvoie largement à l'essence d'un personnage burlesque : un être qui fait une expérimentation du monde sans apprentissage, allant à sa rencontre, (ré)agissant au sein d'une réalité étrange, opaque, hostile. On retrouve dans *Norteado* de nombreuses situations archétypales du burlesque : l'inadaptation, le décalage et le contraste, l'incongru ou encore les effets de répétition, au point qu'il n'est pas interdit d'établir une forme de parenté entre Andrés et les grandes figures du genre : Charlot, Buster Keaton ou monsieur Hulot.
Si *Norteado* ne contient pas une morale précisément didactique – il appartient au spectateur de la formuler (voir ci-contre) – comme dans les fables littéraires, quelque chose y renvoie pourtant, notamment du fait qu'il s'agit aussi d'un parcours initiatique pour le principal protagoniste. Cette fable serait l'histoire d'un homme qui ne peut se résoudre à la pauvreté et entreprend ainsi d'améliorer sa condition. Sur son chemin, comme par miracle, il rencontre une forme de bonheur, une solidarité et une bienveillance. Mais, animé par une nécessité vitale, il doit y renoncer pour accomplir sa destinée de migrant. Pour cela, il doit prendre la forme d'un objet. Si ce subterfuge peut faire sourire, la dimension de réification de ce corps dessine une humanité bien sombre. Et l'on perçoit bien que Rigoberto Perezcano formule par ce biais le désir d'un pays dont l'exil ne serait pas le seul horizon.





Avant la séance

En simplifiant à l'extrême, on peut repérer deux catégories de films. L'une procède à une prise en charge plus ou moins totale du spectateur, lui fournissant tout ce dont il a besoin : les questions et les réponses quant aux enjeux narratifs et un certain conformisme esthétique. Le cinéma commercial de divertissement représente l'archétype de cette tendance. La seconde inverse la proposition et offre au spectateur la possibilité de se saisir du film, de l'investir de son imaginaire, de le faire sien. Ce cinéma offre au regard une place particulière, lui accorde une marge de manœuvre sans commune mesure avec la première catégorie, où il se trouve davantage guidé.

Sans conteste, *Norteado* appartient à la deuxième tendance, qui se manifeste d'abord par le refus d'expliciter la situation du protagoniste, dont on n'apprend le nom qu'après plus de vingt minutes de film. Mais c'est surtout par son rythme que le film se singularise et qu'on perçoit les intentions précises de Rigoberto Perezcano. *Norteado* est en effet un film lent, fonctionnant par blocs parfois bégayants. On peut voir dans ce choix la volonté de faire corps avec l'odyssée d'Andrés, d'être au plus près de l'expérience de ce candidat à l'émigration vers les États-Unis, dont l'issue demeure en suspens dans une fin ouverte. L'option opposée aurait été d'organiser le film comme une aventure linéaire pleine de dangers et d'embûches, mais entièrement tendue vers un triomphe final, à la manière des westerns classiques – par exemple *Le Convoi des braves* de John Ford (1950) – mettant en scène la conquête de l'Ouest.

Dès les premières images, la longue durée des plans fait ressentir l'épreuve physique que constitue le déplacement à pied sous un soleil accablant (cf. 12-13 – SÉQUENCE). La pellicule même du film semble menacée d'embrasement lorsque Andrés est au plus mal dans le désert. De la même façon, le film n'hésite pas à matérialiser l'attente et le désœuvrement, une autre manière d'établir un dialogue entre formes cinématographiques et expériences vécues par Andrés et par le spectateur.







DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

A. Le désert : les intertitres alternent avec des vues de paysages de l'Oaxaca. Un homme fait son apparition, parcourant la crête d'une montagne (séquence 1). Il croise un troupeau sur un chemin (2). Arrivé à une route, il embarque dans un *pick up* (3). Il se restaure à une gare routière en attendant son bus (4). Monté dans celui-ci, il progresse vers sa destination (5). Il marche dans les rues d'une ville indéterminée, attend (6). Dans un bar, il rencontre un passeur (7). Accompagné de ce dernier, il progresse en voiture dans le désert (8) puis à pied, sous un soleil de plomb (9). Le jour finissant, on se pose pour le dîner et pour la nuit (10). Au petit matin, le passeur a disparu (11). Totalement désorienté, le migrant fait les cent pas (12) et décide de partir seul (13). Chaleur torride et pieds endoloris : il progresse de plus en plus difficilement (14). Il tente en vain de fuir une patrouille policière (15).

B. La frontière (00:14:10) : les portraits du président Bush et du gouverneur Schwarzenegger nous transpose aux États-Unis, dans un centre de rétention pour migrants clandestins. On y décline son identité (16). L'homme est relâché en territoire mexicain. Quelques vues de Tijuana, notamment de la frontière, de portraits de « *disparus* » collés sur la palissade séparant les deux pays (17). Il trouve refuge dans un foyer d'hébergement (18) et tente de joindre les siens (19). La musique de Debussy accompagne des tentatives de franchissement de la frontière (20).

C. L'épicerie (00:19:08) : désœuvré, l'homme se décide à proposer son aide à deux femmes, Ela et Cata (21). Sortant d'abord les ordures, il est bientôt préposé à l'installation des marchandises de cette petite épicerie (22). Il travaille jusqu'au soir. Au cours du dîner, on lui propose un travail et il fait la connaissance d'Asensio, homme d'âge mûr. L'homme qu'on suit depuis le début du film décline enfin son identité : Andrés Garcia. (23). Après ce dîner, il s'en retourne au dortoir du foyer. Le lendemain, Andrés se rend à l'épicerie, s'occupe de la manutention des produits livrés (24). Il déambule près de la frontière, mêlé à d'autres candidats au passage (25). On le retrouve au travail à l'épicerie (26). Il prend le repas du soir sur place avec Ela et Cata. Si la seconde reste sur une franche réserve, un semblant de familiarité s'instaure avec la première, ainsi qu'une attitude de séduction de sa part. Elle l'invite à dormir sur place (27). Andrés semble perturber la solitude des deux femmes qui s'endorment (28).

D. Lourdes tâches (00:30:27) : Asensio propose à Andrés un petit boulot aux abattoirs (29). Il se rend au poste frontière dont il scrute le trafic (30). Après un dur après-midi de travail à charrier de la viande (31) payé au pourboire (32), il rentre épuisé et se couche directement, malgré l'invitation d'Ela à dîner (33). Au matin, Ela regarde par la fenêtre Andrés qui s'habille (34). Ils prennent le café avant de se mettre au travail (35). Il porte de lourdes charges tout au long de la journée (36).

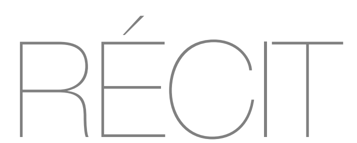
E. De sortie, 1 (00:36:27) : le soir venu, Andrés est de sortie avec Ela (37). Après quelques bières dans l'auto (38), ils se rendent à un bar. Au cours d'une discussion intime, on apprend qu'Andrés est marié et père de deux enfants. Ela l'invite à danser et ils s'embrassent. Ils font brièvement face à la caméra comme un couple posant pour une photo (39).

F. Le mauvais plan d'Asensio (00:44:32) : le lendemain matin, on se remet des abus d'alcool de la veille (40). Andrés entretient un rapport toujours malaisé avec Cata qui arrache un sous-vêtement étendu sous ses yeux (41). Il se confond en excuse (42). Il retrouve ensuite Ela, prévenante et chaleureuse, mais bientôt dépitée lorsqu'Asensio prétend disposer pour lui d'un moyen de passer la frontière (43). Asensio conduit Andrés à un point de passage qu'on lui a dit sûr. Ils prennent rendez-vous pour le lendemain (44). Adieux à l'épicerie : Ela ne masque pas sa déception, Andrés offre un cactus de sa région d'origine à Cata (45). Asensio dépose Andrés, qui franchit la frontière, s'éloigne et disparaît (46). Deux plans soulignent son échec : les deux portraits vus séq. 15 et le centre de rétention (47).

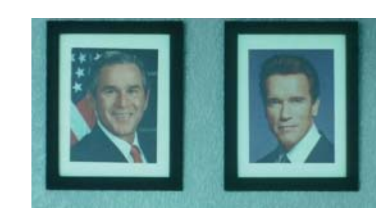
G. De sortie, 2 (00:55:00) : Andrés retourne à l'épicerie, où il se retrouve seul avec Cata. Confidents (le passif familial de Cata, les dettes d'Andrés) et complices, les deux personnages se rapprochent (48). Cata aide Andrés à dresser une échelle afin de scruter l'autre côté de la frontière. Des mariachis se produisent pour les deux personnages devant l'épicerie (49). Le soir, Asensio se présente à l'épicerie, mais Cata et Andrés se trouvent au bar (50). On apprend qu'elle a été délaissée par son mari passé aux États-Unis puis au Canada. Cet époux a refait sa vie de l'autre côté. Pourtant marié, Andrés lui propose de partir avec lui. Cata s'absente pour se rendre aux toilettes où elle se regarde dans le miroir. Alors que l'ivresse croît, Andrés met de la musique et le couple s'embrasse. Comme Andrés et Ela quelques soirs auparavant, les amants posent pour la caméra (51).

H. Réconciliations et préparatifs (01:07:55) : au petit déjeuner, la présence d'Ela n'empêche pas les regards complices entre Cata et Andrés (52). Ce dernier retrouve Asensio qui s'excuse de son piètre conseil (53). Les deux hommes se rendent à un combat de coqs où les paris vont bon train (54). Andrés envoie un colis à sa famille (55). Il retrouve Cata – qui lui fait profiter des tuyaux de son mari – et Asensio, dans l'atelier de ce dernier (56). Après avoir partagé quelques bières, on prend les mesures d'Andrés, on scie, on perce, on coud (57). Cata, Ela, Asensio et Andrés piquent-niquent à la mer (58). Ela confie à Andrés qu'elle ne s'en sort pas seule, mais l'impératif de départ est trop fort pour lui (59). Avant de se coucher, Andrés regarde les photographies de sa famille dans son portefeuille.

I. Départ (01:17:53) : le subterfuge se précise. Le passage clandestin de la frontière se fera par la dissimulation d'Andrés dans un fauteuil. On assiste aux préparatifs minutieux (60). Doté d'une sorte d'armure en mousse, Andrés est imbriqué dans le fauteuil (61) avant d'être juché sur le *pick up* d'Asensio, au milieu d'un tas d'objets (62). Tandis que le véhicule s'éloigne, la caméra rejoint Cata et Ela regardant le véhicule partir. La séquence fait ensuite alterner le trajet du fauteuil et les deux femmes délaissées découvrant les cadeaux qu'Andrés leur a laissés. Quittant le *pick up* qui s'apprête à passer la frontière, la caméra se dirige vers le ciel (63).



Bégaiements











À bien des égards, on peut considérer l'arc narratif décrit par *Norteado* comme déceptif, en premier lieu parce que la fin est ouverte : nulle résolution, sinon celle qui appartient au spectateur (voir AVANT LA SÉANCE p. 7). Perçue initialement dans une opacité – qui est-il ? où va-t-il ? –, la quête du personnage est ensuite limpide : il part de quelque part et se rend à un endroit bien précis, dont on devine bientôt qu'il s'agit des États-Unis. Mais cet élan premier d'une progression régulière à coups d'ellipses – la montagne puis le chemin, la route goudronnée avant l'autoroute – est très vite rompu, une première fois lorsqu'Andrés est abandonné dans le désert par un passeur malfaisant. Les ellipses ne formulent bientôt plus l'avancée vers cet objectif, mais, a contrario, un surplace (séq. 10 à 14) puis un retour en arrière (séq. 16) qui devient plus tard retour à la case départ (séq. 47) : à deux reprises, les portraits de Georges W. Bush et Arnold Schwarzenegger placent le personnage dans une dynamique de l'échec.

Logique de dilution et mini-récits

Parti pour être un film sur le déplacement et l'accomplissement d'une quête, *Norteado* s'ancre à la petite épicerie adossée à la frontière : le mouvement devient stagnation. C'est toute l'ironie instillée par Rigoberto Perezcano qui, en inscrivant cet état statique, renonce aux archétypes de la fresque édifiante sur l'itinéraire d'un migrant. Certes, en voyant d'abord les épicières et Asensio exploiter la force de travail d'Andrés, le spectateur peut penser qu'il assiste aux classiques épreuves douloureuses imposées au héros sur le chemin de sa quête (séq. 19 à 34). Mais Andrés, parti à la rencontre d'un ailleurs, semble ensuite trouver à Tijuana un cadre domestique et prosaïque dans lequel on mène sa « petite vie » - prendre les repas à table, étendre son linge, s'endormir dans un lit ; un quotidien réglé, avec une insistance particulière sur la répétition des tâches : manutention à l'épicerie et aux abattoirs, observation de la frontière. Se dégage fortement l'idée d'une existence mise entre parenthèses avant l'achèvement de la trajectoire entre l'Oaxaca et les États-Unis. Or, ce temps de latence ne cesse d'être prolongé. Alors qu'il se met en route pour quitter l'aliénation de la pauvreté dans sa région d'origine, on peut très bien penser qu'Andrés trouve à la frontière une vie tout à fait acceptable. C'est finalement à l'épreuve du chant des sirènes qu'il doit répondre…

À partir de la linéarité initiale, on aboutit ainsi à un récit bégayant, décrivant des boucles et formulant ainsi l'état statique d'un personnage qui n'avance plus dans sa quête. Si la dynamique de départ reste toujours prégnante, on remarque qu'elle tend à se diluer avec l'émergence de récits dans le récit, notamment les intrigues amoureuses avec Ela puis Cata. Si bien que la séquence finale contient les caractéristiques d'un arrachement, alors que le film s'ouvre en faisant l'impasse sur les adieux d'Andrés aux siens en Oaxaca. Et si le véritable déracinement du personnage n'était pas, justement, ce second départ ; ne se trouvait-il pas finalement chez lui au sein de cette petite communauté constituée dans l'épicerie ?

On a mis en valeur la parenté de *Norteado* avec le burlesque (GENRE pp. 6-7). Or, on trouve dans ces mini-récits une logique assez proche de ce genre, notamment par la manière de procéder à l'épuisement de motifs et de situations. Le découpage séquentiel en témoigne, la structure du film fonctionne largement sous forme de saynètes communiquant les unes avec les autres, mais dont la logique interne s'avère forte. Certains segments se distinguent particulièrement à cet égard. Ainsi l'amorce pourrait être envisagée comme une histoire indépendante dont la chute serait la découverte des portraits photographiques. On pourrait dire de même pour « Le mauvais plan d'Asensio », qui se conclurait de la même manière. On pense évidemment aux deux sorties symétriques au bar (« De sortie » 1 et 2) qui, si elles participent sans conteste au récit global, agissent comme deux moments largement clos sur eux-mêmes. Pourtant, *Norteado* n'a jamais l'aspect d'une succession de courts métrages que l'on aurait placés bout à bout ; chaque segment contamine les autres et le récit complexifie patiemment les personnages et leurs relations.









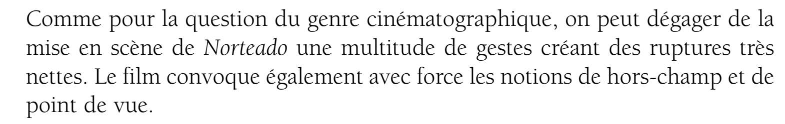




MISE EN SCÈNE

Passages et collisions





Comme pour la question du genre cinématographique, on peut dégager de la mise en scène de *Norteado* une multitude de gestes créant des ruptures très nettes. Le film convoque également avec force les notions de hors-champ et de point de vue.

Effets de réel et bain de la réalité

L'âpreté vériste de *Norteado* l'entraîne régulièrement aux confins de la fiction et du documentaire (GENRE pp. 6-7). Cette ambiguïté trouve notamment sa place dans deux types de plans. Les plus explicites sont ceux où les déplacements sont pris en charge par une caméra à l'épaule, avec pour conséquence un rendu mouvant, parfois très heurté. On peut ainsi citer un plan assez bref mais saisissant lors des débuts de la pénible marche dans le désert. Andrés, au premier plan, y est vu de dos (motif récurrent de la mise en scène documentaire), avec son passeur en ligne de mire (séq. 8). Le point de vue s'inverse dans le plan suivant, où les personnages sont perçus de face. On retrouve ce motif – caméra à l'épaule et marche de dos – lors de la tentative de passage à l'endroit conseillé par Asensio. Dans un premier temps, la caméra reste à un point de vue correspondant à l'emplacement de la voiture. Alors que la silhouette s'éloigne vers la palissade, un raccord assez brutal nous met dans les pas et le mouvement du corps d'Andrés. D'autres plans renvoient au documentaire d'une toute autre façon. Dans ce cas, le filmage n'est plus à l'épaule : la caméra est sur pied, à distance et usant d'une longue focale (SÉQUENCE p. 12), le cadre fixe est parfois relayé par l'usage du zoom. Utilisé dès l'ouverture du film, ce procédé est souvent repris, notamment quand Andrés scrute le poste frontière autoroutier (séq. 30).
En dehors de ces deux catégories de plans, c'est l'ensemble du segment 2 (« La frontière ») qui dégage la plus grande ambiguïté, qui atteint son degré maximal lors des tentatives de passage de la frontière, qui semblent des plans volés. Avant cela, Rigoberto Perezcano a saisi les captifs du centre de rétention déclinant leur identité, puis dans le foyer où l'on prend le repas. À cette occasion, la caméra est à l'épaule, mais le cadre relativement fixe, légèrement mouvant. Dans ces conditions, Andrés est plus que jamais ce corps fictionnel plongé dans le bain d'une réalité qui ne semble absolument pas contrôlée par le film.

Effets de distanciation

Dans cette dimension documentaire, la réalisation inscrit de franches ruptures. Parfois en faisant se rencontrer la dimension vériste et l'artifice cinématographique. Ainsi la séquence 2, dont on vient de noter toute l'ambiguïté, est-elle décollée de la réalité par une totale absence de son *in* (qui s'évanouit à partir du coup de téléphone qu'Andrés tente de passer aux siens) et l'émergence de la musique – « Claire de lune », *Suite Bergamasque* de Claude Debussy. Un net contrepoint s'établit alors entre la mélancolie de la bande son et le régime d'image très brut. Pour évoquer ces moments de décrochages du film, dans une autre tonalité, on peut également citer l'arrivée incongrue et loufoque des mariachis depuis la profondeur du champ, dans une séquence déjà parcourue par une tonalité discrètement burlesque (séq. 49, voir GENRE pp. 6-7).
Mais ces effets de cassure et/ou de décalage (la mise en scène accompagnant bien souvent le ton) sont accompagnés de deux moments de distanciation – terme emprunté au dramaturge allemand Bertold Brecht. Ce principe vient rompre l'illusion de la représentation en faisant prendre du recul au spectateur. Le cinéma a souvent fait usage du regard caméra pour créer ces moments de distanciation (par exemple dans *Monika* d'Ingmar Bergman, ou bien dans de nombreux films de Jean-Luc Godard, comme *La Chinoise*) : le personnage prend le public à témoin, déstabilisant ainsi le dispositif cinématographique. Dans *Norteado*, ce sont les deux moments de pose en duo devant la caméra, comme face à un appareil photographique (séq. 39 et 51), qui produisent cet effet. Malgré leur brièveté (quatre secondes l'un comme l'autre), ces plans introduisent une présence singulière et donnent aux personnages un air vaguement benêt. Mais surtout, ils prennent à témoin le spectateur, comme s'il s'agissait pour eux de signaler leur existence, ce qui prend une dimension





éthique du fait que ce sont des êtres isolés, relégués dans un angle mort de la représentation, la frontière pouvant être perçue comme une sorte de non-lieu.

Contrechamp interdit

Selon la formule célèbre du critique André Bazin, « *le cadre est un cache* ». Ceci suggère l'importance du hors-champ au cinéma : ce qui n'est pas montré peut compter autant que ce qui est contenu dans le plan. Andrés, Ela, Cata et Asensio sont les personnages « visibles » du film, tandis que l'on compte des « invisibles » qui s'avèrent aussi des « moitiés » dont les protagonistes sont privés. On en compte plusieurs, dont la famille d'Andrés en Oaxaca : sa femme et ses enfants, ainsi que ses cousins, envers lesquels il doit s'acquitter d'une lourde dette puisqu'ils ont déboursé une conséquente somme d'argent pour « l'envoyer » de l'autre côté. Ainsi hors champ, à peine mentionnée, cette famille induit pourtant une forte pression sur le récit et conditionne les agissements d'Andrés, notamment cette forme de nécessité vitale du départ en dépit des atouts de la communauté chaleureuse constituée au sein de la petite épicerie.
Le mari de Cata est cet autre « invisible » ayant abandonné son épouse trois années et demi auparavant, refaisant sa vie – y compris sentimentale – aux États-Unis et au Canada. Ce personnage tout juste esquissé représente un devenir possible d'Andrés dans son itinéraire de migrant, s'il parvient à déjouer les pièges de la frontière. Il y a quelque chose de l'ordre d'un miroir projeté de l'autre côté, qui fonctionne aussi à propos de Cata, figure d'une féminité délaissée et sacrifiée, reflet à la frontière de ce que vit, à l'autre bout du pays, l'épouse d'Andrés, qui ne reverra peut-être jamais son mari.
Norteado questionne également l'idée de point de vue cinématographique, qui est souvent en lien avec le hors-champ. Très clairement, Rigoberto Perezcano énonce son film depuis le Mexique. Lorsqu'Ela se rend à San Diego pour quelques jours, elle disparaît dans le hors-champ du film (séq. 46). Quand le territoire américain et l'espace frontalier sont perçus, c'est toujours du point de vue méridional de la frontière. Le plan le plus représentatif d'une caméra qui rechigne à franchir la ligne symbolique concerne la tentative de passage d'Andrés sur les (mauvais) conseils d'Asensio (séq. 44). On a vu plus haut que la caméra se mettait dans le pas du migrant, à la manière d'un corps à corps. Mais lorsqu'Andrés franchit la frontière, l'appareil s'arrête très nettement, comme si elle butait contre un seuil invisible. La silhouette emprunte un chemin, le contact visuel est maintenu quelques secondes, avant qu'Andrés ne disparaisse au détour d'un virage.
Les États-Unis représentent ainsi le hors-champ de *Norteado*. Or la principale caractéristique du hors-champ au cinéma, contrairement à ce qui se passe en peinture, est qu'il peut à tout moment devenir visible, à la faveur d'un mouvement de caméra ou d'un changement de plan. Le film dévoile ainsi un champ, le Mexique, dont le contrechamp américain demeure invisible. On note cependant deux entorses au fait de n'énoncer que du point du vue méridional. Elles résident dans les deux scènes (séq. 16 et 47) prenant place au centre de rétention – seul décor reconstitué pour le film. Les deux portraits photographiques (la deuxième fois filmés en légère contre-plongée) du président et du gouverneur nous font dire que l'on se situe en territoire américain, les deux êtres figés s'apparentant à des gardiens jaloux d'un espace que l'on ne pénètre pas – ni les personnages ni la caméra.
Cette façon de maintenir la caméra au Sud fait penser qu'elle n'est pas « nordisée » (cf. ACTEUR p. 4), que son centre de gravité reste le territoire mexicain. À cet égard, l'ultime mouvement de caméra qui prive le spectateur du passage de la frontière par Andrés, est éloquent.

Comparaisons

On a mis en valeur la multitude de genres et de gestes de mise en scène contenue dans *Norteado*. On peut ainsi faire appel à d'autres films, par exemple en comparant le segment désertique (séq. 8 à 15) avec *Gerry* (2002). Gus Van Sant plonge deux personnages dans l'expérience de la perte dans l'emblématique Vallée de la mort. Ce parallèle permet d'étudier les ressemblances et les distinctions, notamment en ce qui concerne la prise en charge des corps et du mouvement, l'usage du son ou encore la façon dont la mise en scène rend compte de l'espace et du sentiment d'être perdu dans un environnement particulièrement éprouvant et hostile.
Un travail du même type peut être proposé avec le cinéma burlesque, celui de Buster Keaton ou de Jacques Tati semblant ici le mieux indiqué. Il s'agira ici d'être particulièrement attentif à l'usage du plan d'ensemble par ces cinéastes et à la façon dont ils procèdent à la disposition des corps dans l'espace. Un dialogue pourra ensuite s'engager, notamment en mettant en relation ces extraits avec l'intervention des mariachis (séq. 49).



Gerry (MK2)

SÉQUENCE
À la croisée des chemins



Plans 1 à 8 : l'amorce de *Norteado* met en lumière les paysages montagneux – à la fois majestueux et intimidant – de l'Oaxaca, État[1] méridional, pauvre et largement rural, du sud du Mexique. Ces paysages sont découverts dans des plans d'ensemble accordant une place centrale au ciel, grâce auquel on perçoit l'écoulement du temps par le biais d'une série d'ellipses[2] : du jour naissant à l'aube jusqu'au soleil à son zénith.
La silhouette qui finit par apparaître dans cet espace est comme inscrite en lui, elle émerge d'un paysage qui lui préexiste, dont elle semble la résultante. Cet homme ainsi associé aux grands espaces naturels apparaîtra d'autant plus étranger au contexte urbain vers lequel il se dirige. Ces cinq plans fixes organisent également l'idée d'une dimension immuable de ces paysages, contrastant avec la mise en mouvement de celui dont on ne sait pas encore qu'il s'agit du principal protagoniste du film, candidat à l'émigration vers l'eldorado nord-américain.
Déjà soumise à la chaleur, la progression du personnage est rendue dans la continuité des plans – de la droite vers la gauche sur la crête, de la profondeur du champ vers l'avant-plan sur le chemin. Cette façon de rendre compte du déplacement tend à matérialiser l'espace et le temps, ainsi que l'engagement physique de ce corps décrivant une trajectoire centripète.
Cette scène d'ouverture fonctionne sur le mode d'une focalisation selon un double registre : une progression dans l'espace – vers un objectif restant encore pour le moins flou – et l'individualisation du personnage dont on a découvert la minuscule silhouette, avant de le retrouver sur un chemin, croisant un berger et son troupeau. La bande-son accompagne la trajectoire d'Andrés en faisant s'estomper les bruits du monde qu'il quitte : parti des sons de la nature (le vent, des cris d'oiseaux évoquant presqu'un « état sauvage ») et de la ruralité (les bêtes élevées par les hommes), on aboutit aux bruits de la « civilisation », ceux des quelques automobiles qui fréquentent une route aussi perdue qu'impeccablement goudronnée.

Plan 9 : cette route au bord de laquelle Andrés aboutit procure le sentiment d'une existence parvenue à une sorte de carrefour. La belle construction du plan accompagne le motif du croisement par un double mouvement panoramique. Ce dernier part du visage d'Andrés, s'en détourne pour suivre la « voiture-armoire » puis revient sur la route vers une autre automobile dans laquelle l'homme s'embarque. Le premier véhicule va d'où il vient alors que le second va l'en extirper. La caméra décrit à nouveau un panoramique pour accompagner la voiture dans laquelle est monté Andrés, mais son mouvement s'interrompt pour rester sur la poussière soulevée par la première voiture qui s'éloigne par le chemin de terre. S'agit-il d'affirmer discrètement qu'Andrés fait fausse route ? En même temps, le passage de cette automobile transportant une armoire fonctionne comme une annonce du moyen par lequel il cherchera finalement à passer aux États-Unis – dissimulé dans un fauteuil.

Plans 10-11 : un fondu sonore fait émerger une nouvelle matière ; la rumeur urbaine a définitivement remplacé le chant des insectes, encore mêlé aux bruits des moteurs au plan 9. Quant à Andrés, il semble pour le moins perdu au sein de ce brouhaha. Le plan 11 est filmé de loin, en longue focale, technique souvent utilisée pour faire sentir l'isolement d'un personnage dans une foule, car la longue focale écrase les distances dans la profondeur tout en ne laissant nette qu'une faible portion de l'image. Le lent zoom tend à isoler davantage Andrés, à le rendre étranger au lieu, à en faire une personne déplacée, d'autant plus qu'en resserrant encore le cadre, le zoom crée un fort contraste avec le premier plan (5), très large, où est apparu Andrés.
On remarque que plusieurs silhouettes passent devant lui, obstruant le cadre, ce qui est inhabituel dans le cinéma de fiction où le plateau est strictement délimité pour contrôler les entrées et sorties de champ. Rigoberto Perezcano introduit ici un élément prépondérant de son film, à savoir la mise en tension de la fiction avec le geste documentaire. On peut ici émettre deux hypothèses. Soit le plan a été tourné selon les règles documentaires (on remarque l'usage du zoom, signifiant que la caméra est plutôt éloignée du personnage) sans maîtriser les allers et venues des usagers de la gare routière. Seconde possibilité : ces passages devant la caméra seraient volontaires, orchestrés par le cinéaste pour « faire vrai ». De nombreux éléments dans la suite du film vont dans le sens de la première hypothèse, à savoir que les situations fictionnelles sont plongées dans le bain d'une réalité prise comme le décor d'une trame narrative inventée, dans une lignée héritée du néo-réalisme rossellinien (voir GENRE pp. 6-7).

Plans 12 à 15 : le mouvement de tête d'Andrés dans son dos et le rangement hâtif de ses affaires suggèrent que le bus arrivant à l'arrière-plan est celui qu'il doit emprunter. Les cartons du générique laissent désormais place à un montage fonctionnant selon la règle de l'ellipse. Déjà à l'œuvre précédemment, l'ellipse suivait l'écoulement continu du temps alors qu'ici on change nettement de luminosité entre chaque plan, ce qui tend à accélérer l'impression d'éloignement du lieu de départ vers une destination restant encore mystérieuse et indéterminée. Le passage du fondu enchaîné (de la gare routière au premier plan en plongée sur la route) à des raccords *cut* entre des plans où défile rapidement la chaussée accentue cet effet.

Plans 16 à 18 : ces trois plans reproduisent le procédé du plan 11, sans l'usage du zoom avant. Avec trois échelles de plan différentes (poitrine, large, moyen), Andrés est à chaque fois filmé en longue focale. La faible profondeur de champ l'isole du reste du décor et des autres personnages, flous, qui obstruent encore à plusieurs reprises un cadre resserré, créant une nouvelle fois l'ambiguïté quant au statut fictionnel ou documentaire des images. Ce motif réapparaitra dans le film pour faire sentir le manque d'espace autour d'Andrés, mais ici il permet aussi de se focaliser sur ce personnage dont on ne connait pas encore le nom et dont on a à peine entendu la voix.
Ainsi, de l'immobilité des montagnes au défilement de la route en passant par la marche, cette scène d'ouverture narre une mise en mouvement où l'on passe d'un paysage – visuel et sonore – à un autre, radicalement différent. Pourtant, les fondus sonores, les changements de moyen de locomotion relativement fluides et l'utilisation presque systématique du plan-séquence suivi d'une ellipse impriment un rythme presque régulier à ce voyage. De ce fait, cette amorce n'annonce pas que *Norteado* narre un mouvement contrarié, celui d'Andrés qui va longuement stagner à la frontière. Cette progression dans le temps et l'espace est ici rendue avec une économie de moyens et une sécheresse narrative – une sorte de « cinéma muet sonore » – qui ne se dément pas tout au long du film. La première parole du film n'est prononcée qu'après cette scène d'exposition, lors de l'entrevue avec le passeur (séquence 7), soit après plus de six minutes de film.

1) Comme les États-Unis, le Mexique fonctionne selon une structure fédérale.
2) On peut considérer tous les plans de ce début de film comme des mini plans-séquences.



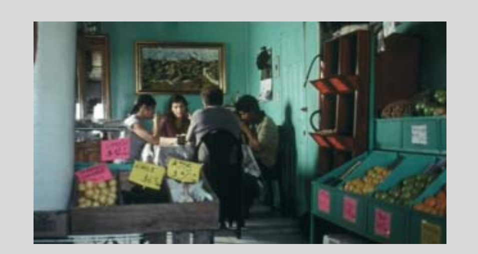
Elliptique

L'amorce a largement recours à des ellipses, un mode de narration qui ne se dément pas tout au long du film. Dans la scène étudiée ci-contre, elles sont produites par différents motifs de montage : les intertitres du générique, les fondus et les *cuts*. On peut se poser la question du temps écoulé et de l'espace parcouru dans ces premières minutes de *Norteado*, Rigoberto Perezcano entretenant volontairement le flou sur ce point, même si les changements de lumière donnent quelques repères.

À partir de son arrivée à Tijuana, où Andrés se retrouve en position statique, les ellipses ne concernent plus l'espace, mais seulement le temps. À ce titre, avec l'usage de la répétition, il est très difficile de savoir si *Norteado* se déroule sur un ou six mois, un an, ou encore davantage. Formulant des trouées de temps, cette narration elliptique correspond bien à la situation flottante du personnage principal. Le spectateur doit combler les ellipses en assurant lui-même la continuité du récit. Parfois on sait ce qui s'est passé pendant l'ellipse, notamment lors de la deuxième apparition des portraits du président et du gouverneur : Andrés a été à nouveau arrêté et se trouve au centre de rétention. D'autrefois, il nous appartient d'imaginer ce qui a pu se passer, par exemple entre Andrés et Ela puis Cata pendant la nuit.

À table

Avant celle évoquée ci-contre, *Norteado* compte six scènes de table – petit-déjeuner, déjeuner ou dîner – de durées diverses ; à tel point qu'on peut considérer qu'il s'agit d'un leitmotiv du film. Il est évident que ce motif vient signifier l'idée de partage et de solidarité qui a cours au sein de l'épicerie, même si une ambiguïté est entretenue par le fait qu'on y exploite aussi la force de travail d'Andrés. Elle met également en scène la progression du lien vers une familiarité puis une intimité. On note que lors du premier repas, Andrés n'est pas à table, mais avale goulûment son assiette posée sur ses genoux (séq. 23). Ce n'est que le lendemain qu'il prend le café attablé, mais seul. Le soir il partage enfin le repas avec Ela et Cata. Ces nombreuses scènes de table donnent lieu à des jeux de regards en coin ou malaisés, par exemple de la part de Cata, d'abord hostile à Andrés. Ce jeu permanent sur les regards est révélateur des relations et de leurs mutations. On sera aussi particulièrement attentif aux cadrages, isolant les personnages (plans serrés) ou les associant (plans larges, utilisation de l'amorce dans les champs-contrechamps), mais également à l'évolution du registre du langage durant ces repas.





Ensemble


1
2


3a
3b

Séquence 52 : une succession de trois plans sans parole met en jeu l'étrange théâtre sentimental qui se déroule au cours de *Norteado*, dont on a déjà noté l'économie narrative, qui passe bien souvent par l'image plutôt que par le verbe. Elle fait suite à cette étrange pose entre image fixe et en mouvement, moment de distanciation (cf. MISE EN SCÈNE p. 10) où le regard caméra d'Andrés et Cata fonctionne de façon complètement symétrique avec la scène où Andrés et Ela se sont embrassés. En l'absence de cette dernière, partie quelques jours à San Diego (la ville américaine située en face de Tijuana), Cata et le héros se sont rapidement rapprochés l'un de l'autre.

Surgissement du hors-champ

Une ellipse nous transpose au petit-déjeuner du lendemain matin. Au début du plan, le visage de Cata est escamoté, on ne perçoit que son buste alors qu'elle est en train de verser un café fumant dans des mugs – sur l'un d'eux on peut lire l'acronyme « WTC », sans doute pour « World Trade Center », signe de « nordisation ». À la fixité du plan précédent succède un filmage à l'épaule légèrement mouvant, même lorsqu'il se stabilise sur son sujet. On observe ensuite un double mouvement du bas vers le haut. D'abord, la caméra remonte le long du buste de la jeune femme pour dévoiler son visage orienté vers le bas, puis elle lève la tête pour lancer un regard doux et un sourire franc à celui qui lui fait face. Se dégage de ce moment une forme de félicité, une intimité domestique sereine que la matière sonore confirme : le chant du coq, les gazouillis des oiseaux. Un raccord regard permet de confirmer que c'est bien à Andrés que Cata fait les yeux doux. Ce dernier, qui a saisi au cours de ce raccord la tasse noire tendue par la jeune femme, lui rend la pareille avec une tendresse non-feinte ponctuée d'un sourire. L'usage de l'ellipse taquine l'imaginaire du spectateur quant à la teneur de la nuit qui vient de passer.

Le brusque changement du lien entre Cata et Andrés – amorcé par le cactus offert lors de son départ avorté – s'est déroulé à la faveur de l'absence d'Ela. À ce moment de *Norteado*, la première « conquête » d'Andrés a complètement disparu dans ce hors-champ américain où le film ne se rend jamais. La mise en scène se fait donc ici joueuse, avec une logique de surgissement de ce hors-champ par l'élargissement du cadre – après deux plans poitrine serrés sur Cata, puis sur Andrés. Une double surprise, car non seulement Ela est revenue de San Diego, mais elle est bien présente à cette tablée matinale alors que les deux plans précédents laissaient penser qu'il s'agissait d'un moment d'intimité entre les amants de la nuit précédente. On passe ainsi d'une logique du duo à un trio singulier, où Ela s'apparente à une présence en trop qui vient troubler la relation naissante.

Cette façon d'inclure ou d'exclure une présence par la mise en scène a valeur de narration par l'image : on assiste bien à une forme d'intrusion. On remarque qu'avant qu'Ela n'apparaisse, elle ne participe pas au hors-champ sonore ; son arrivée dans le champ est en revanche ponctuée par le bruit de la tasse qu'elle pose sur la table – geste complètement synchronisé avec celui d'Andrés. Ici, malgré la chaise vide au premier plan, qui peut faire penser aux absents (on a vu Asensio assis à cette place ; on vient d'apprendre que, comme Ela, Cata est une épouse abandonnée), c'est clairement un triangle qui se dessine à l'écran, ce que confirme un jeu de regard très précis. On comprend d'abord pourquoi cet échange de regards se faisait par « en dessous » dans les deux plans précédents : pas seulement par timidité, mais aussi pour se dissimuler. Ela, située dans la profondeur du champ, se trouve littéralement entre Cata et Andrés. Alors que les deux tourtereaux ont le visage orienté vers le bas, Ela distribue deux regards. En premier lieu à Cata – qui ne lui rend pas. Même si elle n'est que relative, une forme de sévérité transparaît : les deux femmes sont-elles en train de devenir concurrentes ? Puis, dans la continuité, Ela se tourne vers Andrés, plus bienveillante, lui souriant même. Il répond par un rictus quelque peu crispé. Ensuite, le triangle semble se déliter, les regards se perdent juste avant que le plan ne se termine.

TECHNIQUE

Photosensible



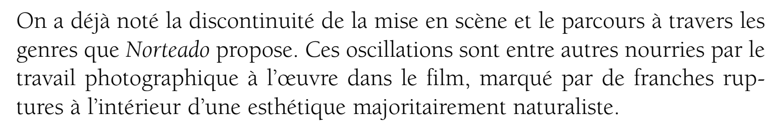












On a déjà noté la discontinuité de la mise en scène et le parcours à travers les genres que *Norteado* propose. Ces oscillations sont entre autres nourries par le travail photographique à l'œuvre dans le film, marqué par de franches ruptures à l'intérieur d'une esthétique majoritairement naturaliste.

À l'ère numérique, Rigoberto Perezcano a fait le choix de la pellicule, pour laquelle il confesse un véritable attachement. Sur ce point, deux séquences dégagent une grande singularité : le désert (séq. 8 à 15) et les scènes « jumelles » se déroulant dans le bar (séq. 39 et 51). Elles montrent à quel point la pratique du cinéma est marquée par des options esthétiques toujours liées à des questions techniques. *Norteado* n'a pas été tourné en pellicule 35 mm, mais en Super 16, ce qui présentait plusieurs avantages. Il s'agit d'une question économique puisque le Super 16 est moins coûteux que le 35 mm, mais il est surtout plus petit, donc plus léger et de ce fait plus adapté à un tournage en caméra portée. Taille et poids de l'appareil conviennent aussi mieux pour filmer dans des décors réels parfois exigus (le bus) ou encombrés (le foyer de migrants, les rues passantes). Le film a ensuite été « gonflé » en 35 mm, terme qui désigne le fait de reporter sur une pellicule 35 mm des images qui ont été tournées dans un format plus petit, permettant ainsi une exploitation dans les circuits commerciaux.

Celluloïd incandescent

La représentation du désert est marquée par une blancheur aveuglante et incandescente, l'image semblant sur le point de s'enflammer. On peut penser que ceci est lié à l'intervention du chef opérateur qui a surexposé la pellicule en ouvrant le diaphragme de la caméra afin d'augmenter l'illumination du capteur. Dans l'entretien qu'il nous a accordé, Rigoberto Perezcano confie toutefois que la lumière était d'une telle intensité que le parti pris fut de rendre palpable le calvaire vécu par l'équipe, proche en cela de la périlleuse situation d'Andrés, menacé, comme le film, de brûler. Une façon aussi d'évoquer le danger encouru par les nombreux migrants qui se lancent dans le désert parfois au prix de leur vie, comme en témoigne l'entretien qui ouvre *De l'autre côté* de Chantal Akerman (voir FILIATIONS p. 18).

On peut ainsi agir sur la qualité photographique au tournage, mais aussi lors de la post-production, lors de l'étalonnage, étape qui consiste à rendre le film homogène du point de vue de la lumière et des couleurs. En l'occurrence, le réalisateur a choisi d'accentuer la luminosité, créant un fort contraste avec les séquences suivantes. L'effet de saturation a donc été relevé afin de rendre encore plus sensible l'épreuve endurée par Andrés. Dans les plans de désert de *Trois enterrements* de Tommy Lee Jones (voir MOTIF p. 16), l'effet d'aveuglement est moindre que dans *Norteado*, mais les choix esthétiques se rapprochent, notamment par le sentiment d'abstraction qui se dégage.

Travail chromatique

Les deux scènes dans le bar témoignent également d'un travail photographique prenant place cette fois la nuit et en intérieur. On a ici sans aucun doute fait appel à des lumières additionnelles, tant celles-ci viennent se poser précisément sur la chevelure des personnages et caressent leurs visages selon un angle oblique. Loin de la saisissante violence de la lumière du désert, Rigoberto Perezcano travaille ici sur des tonalités chaudes et douces, principalement un rose-rouge légèrement orangé. La constitution de cette atmosphère forme une sorte d'écrin pour les échanges intimes entre Andrés et Ela, puis Cata. S'ils se trouvent dans un endroit public, les personnages ne semblent pas du tout en présence d'autres clients, un élément accentué par le choix d'une faible profondeur de champ qui, en laissant flou l'arrière plan, tend à isoler ces couples naissants.

La picturalité de ces deux scènes peut faire penser à *Nighthawks* (1942), la célèbre toile d'Edward Hopper qui met également en scène un couple accoudé au comptoir d'un bar. Si le traitement lumineux diffère, Rigoberto Perezcano semble avoir procédé au recadrage du couple présent dans le tableau et qui semble, le regard perdu, deviser intimement de la solitude.

America, America (Bac Films)



America, America (Bac Films)



L'Émigrant (MK2)



L'Émigrant (MK2)

MOTIF
Frontières et migrations



Trois enterrements (Europacorp)

Au regard de la situation contemporaine, il n'est pas étonnant que le cinéma mexicain questionne la frontière et l'émigration. Quant au voisin du nord, dont l'histoire s'est constituée à travers ces problématiques, son cinéma se penche depuis fort longtemps sur ces thèmes. De grands classiques s'y réfèrent, ainsi que des œuvres contemporaines dévoilant des regards singuliers teintés d'une ironie parfois féroce.

Odyssées classiques

Il ne s'agit évidemment pas d'être ici exhaustif, mais le thème de la migration a très tôt animé le cinéma américain, d'autant plus que de nombreux cinéastes et artisans majeurs du 7e art ont eux-mêmes accompli cet itinéraire. Citons par exemple Billy Wilder, Georges Cukor, Fritz Lang, ou bien Louis B. Mayer, « nabab » d'Hollywood originaire de Russie, dont le parcours s'apparente à celui du parfait *self made man*. D'autres sont des descendants d'émigrés ; au début d'*America, America* (1964), le réalisateur du film prononce en voix *off* : « *Mon nom est Elia Kazan, je suis turc de naissance, grec de sang et américain parce que mon oncle a fait un voyage.* » Ce film dessine le parcours de Stavros sous la forme d'une fresque épique : le héros, fuyant les persécutions dont sont victimes les populations d'origine grecque dans l'Empire Ottoman, suit un parcours semé d'embûches. Après une foule d'aventures, il parvient à embarquer vers les États-Unis depuis Constantinople. Charles Spencer Chaplin n'a pas connu pareil destin, mais il n'est pas neutre que ce natif d'Angleterre fasse vivre la traversée de l'Atlantique à son alter ego dans *L'Émigrant* (1917). On suit, après un voyage maritime évidemment rocambolesque, les premiers pas de Charlot sur le continent américain, où il doit faire face à un extrême dénuement, que le cinéaste a lui-même vécu durant sa jeunesse britannique.
Dans ces classiques, la frontière n'est pas terrestre, elle passe par la mer et l'arrivée à Manhattan, où les candidats au rêve américain sont accueillis par la statue de la Liberté. Chaplin et Kazan évoquent dans leurs films respectifs cette « apparition ». Dans *America, America*, l'emblème du pays émerge assez furtivement de la brume au détour d'un raccord et d'une ellipse, aussitôt relayée par l'arrivée des services de l'émigration qui rejoignent le paquebot. On ne sait si les regards interloqués des passagers se fixent, impressionnés, sur la statue ou, inquiets, vers les autorités – le bateau est alors placé en quarantaine. Dans *L'Émigrant*, la présence de la statue fait se dresser les voyageurs. Un plan capte ensuite des visages graves, emprunts de solennité. En contrechamp, le monument est dévoilé par le biais d'un travelling latéral (de la droite vers la gauche) et cette vue semble subjective, du point de vue des passagers. L'instant cérémonieux est vite rompu par l'intervention d'un agent parquant les voyageurs comme du bétail derrière une chaîne. L'étape suivante, celle d'Ellis Island où siègent les services de l'émigration, n'est pas évoquée par Chaplin, alors qu'Elia Kazan donne une précision quasi documentaire à ce moment fatidique. Il se montre également très grinçant en pointant la corruption et les combines qui y ont cours. Suite à la procédure, les élus font leurs premiers pas sur le sol américain, que la mise en scène associe à une terre promise[1] .
Après avoir abandonné le personnage du vagabond, Chaplin filmera tout autrement la terre américaine. En 1952, alors qu'il est en tournée en Europe, le réalisateur britannique se voit privé du visa de retour aux États-Unis, notamment pour cause de sympathies communistes. Dans ses derniers films, il met en scène ses difficultés avec le géant américain : dans *Un Roi à New York* il interprète un monarque exilé dans un pays dont il dénonce la paranoïa maccarthyste ; dans *La Comtesse de Hong Kong*, une aristocrate russe voyage clandestinement vers les États-Unis.

Retour en terre promise

Trois enterrements (2005) de Tommy Lee Jones décrit une étrange trajectoire. Dans le sud du Texas, à proximité de la frontière avec le Mexique, Melquiades, un *vaquero* mexicain, est tué par Mike, garde frontière en tous points antipathique. Face à l'incurie des autorités voulant étouffer l'affaire, Pete, meilleur ami de la victime, mène l'enquête. Il parvient à identifier le meurtrier, le kidnappe et l'oblige à transporter le corps au Mexique, fidèlement à la promesse faite à celui qui lui avait confié : « *si je meurs ici, ramène-moi à mon village* ».
Ce film s'inscrit largement dans la continuité du western, genre dont l'idée de frontière est constitutive[2]. Contrairement à *Norteado* et à *De l'autre côté* (cf. 18



Trois enterrements (Europacorp)



Trois enterrements (Europacorp)

– FILIATIONS), la frontière n'est jamais matérialisée dans *Trois enterrements*. Si la mise en scène s'appuie largement sur l'espace, elle l'organise comme un élément non borné, où les ruptures s'avèrent invisibles. Sans que l'on puisse tout à fait l'affirmer, le passage de la frontière se fait vraisemblablement à l'occasion de la traversée d'une rivière peu profonde, mais sans la moindre indication explicite. Ceci intervient lorsque Mike, tentant de fuir, est mordu par un serpent. Surgissent des migrants clandestins dans cet endroit isolé et hostile ; l'un d'eux le mène au Mexique afin de guérir le meurtrier de Melquiades – situation ironique parmi tant d'autres. Tommy Lee Jones insiste largement sur cette porosité, notamment par les jeux de langage. Lorsqu'on est du côté américain, le vocable hispanique a largement sa place, on observe même plusieurs marqueurs visuels dans cette langue. Vivant dans un isolement encore plus complet depuis que son fils ne lui rend plus sa visite mensuelle, l'ermite ne parle pas le moindre mot d'espagnol mais son seul loisir est d'écouter la radio mexicaine.

Le monde à l'envers

Le genre du film catastrophe se permet à peu près tout. L'un de ses principaux représentants, Roland Emmerich (*Independence Day* en 1996, *Godzilla* en 2000, *2012* en 2009), établit une situation qui ne manque pas d'ironie dans *Le Jour d'après* (2004). Le film se focalise sur des personnages situés à New York où s'est constituée une épaisse calotte glaciaire, alors que le monde entier est en proie à un complet dérèglement climatique. Cette situation dramatique occasionne bien des retournements géopolitiques, notamment quand les autorités mexicaines doivent prendre la décision, pour des raisons de sécurité et d'hygiène, de boucler leur frontière septentrionale, prise d'assaut par les nord-américains. Les images marquantes de ces migrants américains sont prises en charge par un discours journalistique afin d'en accentuer l'aspect vériste ; on se presse à la frontière, on force les barrières et on traverse illégalement les cours d'eau (dont le célèbre Rio Grande). À la fin du film, le président américain, qui a trouvé refuge à l'ambassade de son pays au Mexique, prend la parole pour une allocution solennelle : « *Les Américains, mais aussi de nombreux peuples dans le besoin sont aujourd'hui les hôtes de ce qu'on appelait autrefois le tiers monde. Nous étions dans le besoin, ils nous ont laissé entrer chez eux, nous ont accueilli, je leur exprime toute ma gratitude pour leur hospitalité.* »

Le Jour d'après inverse donc le rapport entre terre d'accueil et terre d'exil, qui inspire aussi le cinéma européen récent : *Welcome* (Philippe Lioret, 2010), *Le Havre* (Aki Kaurismaki, 2011) et *Terraferma* (Emanuele Crialese, 2012) confrontent des Européens à la détresse de migrants clandestins. À l'image de Tijuana pour Andrés dans *Norteado*, les lieux de ces films (Calais, Le Havre, une île proche de la Sicile) sont des entre-deux qui reflètent le cas de conscience des personnages principaux.



Le Jour d'après (20th Century fox)

1) Sur la zone frontalière que constitue Ellis Island, on pourra voir également *Le Parrain 2* (1974) de F. F. Coppola et *Golden Door* d'Emanuele Crialese (2006).
2) À ce sujet, lire *Le mythe de l'Ouest, l'Ouest américain et les « valeurs » de la frontière*, Ed. Autrement, HS n° 71, octobre 1993.



Welcome (Warner)



Le Havre (Pyramide)



Terraferma (Cattleya)



Le Jour d'après (20th Century fox)



Le Jour d'après (20th Century fox)

De l'autre côté de Chantal Akerman


De l'autre côté (Shellac)




De l'autre côté (Shellac)


De l'autre côté (Shellac)



Il existe un film où l'on évoque des passeurs véreux et l'immense péril des traversées du désert, les espoirs des uns et la peur des autres, où l'on arpente et scrute longuement la frontière ; on y croise même un migrant dont l'odyssée a débuté dans l'Oaxaca. Rigoberto Perezcano n'a pas signé ce film, puisqu'il est de Chantal Akerman. Notons que ce documentaire, *De l'autre côté* (2002), porte un titre qui aurait pu tout à fait convenir à *Norteado*. Chantal Akerman représente l'une des grandes figures du cinéma au féminin, disposant d'une filmographie qui associe fictions (*Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* en 1975 ou *La Folie Almayer* en 2011), veine expérimentale (*News from Home* en 1977), documentaires (*D'Est* en 1993, *Sud* en 1999) et, plus récemment, installations vidéo (*Woman Sitting After Killer* à la Biennale de Venise en 2001).

Au tiers de *De l'autre côté* intervient un véritable alter ego d'Andrés. Il témoigne pendant qu'un barbier s'apprête à officier sur sa chevelure[1] ; la troublante correspondance avec *Norteado* va jusqu'à une ressemblance physique. Ce migrant est parti de l'Oaxaca trois ans auparavant. Après un passage par Mexico, sa sœur, installée à la frontière, lui a proposé de venir à la frontière. Débute alors un parcours qui fait immanquablement songer à celui d'Andrés : « *J'ai essayé de passer de l'autre côté, mais les services d'immigration m'ont attrapé. J'ai retenté ma chance et ils m'ont attrapé à nouveau. J'ai été encore refoulé.* » Ce candidat à l'émigration a fini par se résoudre à rester à la frontière, travaillant dans une usine, sans doute une *maquilladora* – industrie de sous-traitance vouée à l'export et installée à la frontière afin de bénéficier des faibles coûts de main d'œuvre – avant de trouver un emploi mieux rémunéré dans une fabrique de tortilla. Se dessine une vie en pointillés, travaillée par le tiraillement : « *Je peux enfin, Dieu merci, envoyer de l'argent à mes parents et je peux leur téléphoner. Ils me manquent parce qu'ils sont loin et j'aimerais qu'on soit ensemble. La vie est meilleure ici, mais l'idéal serait que ma famille soit réunie ici.* […] *C'est difficile parce que j'ai d'autres frères là-bas et mes parents doivent s'en occuper.* »
Si *Norteado* navigue entre les genres et les tons, *De l'autre côté* est aussi cinglant que son synopsis : « *On n'arrête pas quelqu'un qui a faim. Mais on a peur, peur de la souillure, peur des maladies qu'il peut apporter avec lui. Peur d'être envahi. Mais on n'a pas peur de tuer*[2]. » Le fonctionnement par blocs de plans-séquences fait alterner plans fixes, travellings et entretiens face caméra. Distinction majeure, *De l'autre côté* franchit la frontière, en un travelling de près de dix minutes. On longe d'abord une haute grille, puis on remonte une file d'automobiles, avant de passer un poste frontière et de poursuivre. Vient-on *vraiment* de passer la limite fatidique ? Ce qui le laisse penser est mis en doute par le fait que tous les marqueurs visuels demeurent hispanisants ; tout le contraire d'une rupture nette, si ce n'est que la vie économique semble bien mieux structurée de cet « autre côté ». En un travelling pourtant, le champ que représente le Mexique devient – sans user du montage – un hors-champ qui laisse place à une déambulation au nord de la frontière : les États-Unis, où cette seconde partie se déroule. Du côté mexicain, on confiait ses espoirs d'une vie meilleure et la douleur de la perte des siens – symbolique (le manque) ou physique (la mort). Côté américain, c'est la loi des WASP (White Anglo-Saxon Protestant), qui oscille sans vergogne entre culte de la propriété, suprématisme blanc et droit à l'autodéfense, dans une version contemporaine d'un terrifiant western.
Avant cela, au Mexique, la caméra a capté le non-lieu de la frontière : voies cabossées bordées de frêles baraquements, où passent quelques voitures et s'aventurent de rares silhouettes. Sur des terrains vagues, des enfants s'adonnent à une partie de base-ball. Plusieurs plans très graphiques s'organisent avec des lignes de fuite associant une route et un horizon que délimitent le beige de la poussière et le bleu du ciel. Et comme un aimant : la frontière ; hautes grilles, palissades rouillées – les mêmes que l'on retrouve comme décor récurrent de *Norteado* –, ou simples clôtures étroitement surveillées par la police de la frontière. Véritable motif du film, le travelling sert à arpenter cet espace. De nuit, les images en basse définition et granuleuses sont comme transpercées par de puissantes sources lumineuses qui viennent aveugler la caméra. Habitée par la tragédie de l'extermination des juifs pendant la seconde guerre mondiale (ses grands-parents et sa mère ont été déportés à Auschwitz, seule cette dernière en a réchappé), Chantal Akerman confie : « *Dans* De l'autre côté*, la frontière bordée de lampes halogènes de surveillance, je n'ose même pas dire à quoi cela me fait penser*[3]. » Si la comparaison peut porter à caution – ne se déroule pas ici une entreprise génocidaire –, un terrible écho se produit. L'avant-dernière scène intègre des images de surveillance nocturne en infrarouge ; une colonne de deux à trois dizaines de fugitifs se déplace, prenant la forme de silhouettes à la blancheur spectrale. Difficile ici de ne pas songer à une dématérialisation des corps, à la négation de l'humain.

1) La séquence correspond au time code suivant (DVD) : 00:30:29 à 00:32:44
2) Synopsis figurant dans le coffret DVD « Chantal Akerman, 4 films », Éditions Shellac Sud.
3) Chantal Akerman, *Autoportrait en cinéaste*, cité par Cyril Béghin dans le livret d'accompagnement du DVD.

ATELIER

Grands récits en filigrane






Toutes les histoires ont-elles déjà été racontées ? Peut-être pas, il n'en reste pas moins que des correspondances entre le prosaïque personnage d'Andrés et quelques grandes figures mythologiques et littéraires se dégagent nettement. Dans le récit de *Norteado*, on croise ainsi Ulysse, Sisyphe, Pénélope et K.

Inaccessible château

Dans un récit régulièrement contaminé par l'absurde, il n'est pas très étonnant de voir surgir la figure de Franz Kafka. Avec *Norteado*, c'est assurément *Le Château* (1935) qui s'impose comme une très probable source d'inspiration pour Rigoberto Perezcano. On peut en effet associer le château où réside le comte Westwest à la forteresse étasunienne, à laquelle prétend Andrés. Après un harassant voyage – la rigueur du froid et de la neige remplaçant l'assommant soleil du désert –, K. arrive dans un village vivant à l'ombre de cet imposant château. Commence alors une errance statique contaminée par la tragique condition humaine et l'absurdité bureaucratique. Inéluctablement refoulé, K. est pourtant embauché en qualité d'arpenteur, renvoi hypothétique à la main d'œuvre immigrée dont l'économie américaine a besoin. Autre correspondance au sujet de ce métier, Andrés ne cesse, précisément, de parcourir la frontière à la manière d'un arpenteur : la longer, apprécier les distances, en chercher les éventuelles failles.

Archétypes archaïques

La destinée des migrants n'est pas sans renvoyer à des réactualisations de deux figures mythiques : l'éternel recommencement d'une tâche absurde par Sisyphe et l'errance d'Ulysse. Ceci sied particulièrement bien à Andrés qui, par ailleurs, s'en éloigne par d'autres aspects. Si dans le désert, il parvient à déjouer la mort – ironiquement grâce à son arrestation – comme Sisyphe réussit à enchaîner Thanatos venu lui annoncer sa dernière heure, le héros de *Norteado* ne représente pas, au contraire de Sisyphe (mais aussi d'Ulysse), un personnage particulièrement astucieux ; les ruses qu'il utilise sont celles des autres. Il reste que l'on peut voir dans cette vie de migrant vouée à tenter et rater le passage de la frontière un écho à Sisyphe, condamné par les dieux à gravir une montagne, dans le désert du Tartare, en poussant un lourd rocher. Une fois parvenue au sommet du relief, la charge dévale invariablement la pente. On remarque d'ailleurs qu'Andrés apparaît au début du film sur la crête d'une montagne (séq. 1). Dans cette fin ouverte qui laisse en suspens l'issue de sa nouvelle tentative, doit-on entendre un écho aux dernières lignes du *Mythe de Sisyphe* d'Albert Camus ? « *La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux*[1]. »

Concernant la filiation avec Ulysse, on remarquera d'abord qu'Andrés ne décline pas son identité au sein du centre de rétention (il le fait certainement, mais ça n'est pas montré) ; on apprend son nom très tardivement (séq. 21), comme s'il était « Personne », à l'image d'Ulysse usant de ce stratagème pour combattre le cyclope Polyphème. L'idée même de l'œil du cyclope n'est pas sans renvoyer à l'étroite surveillance de cette frontière. L'errance d'Andrés fait penser à un autre épisode d'Ulysse, celui des sirènes. Sans la moindre résistance, et même de bonne grâce, il répond aux avances d'Ela, avant que la séduction soit plus réciproque avec Cata. Mais il doit renoncer aux sirènes du féminin après y avoir goûté. Quand Ulysse, qui voulait entendre leur chant, se fait attacher au mât du bateau, Andrés doit être harnaché à l'intérieur de ce gros fauteuil, comme s'il s'agissait de la seule solution pour s'extraire de cette enivrante présence féminine. Quant à Pénélope, celle qui attendit pendant vingt ans le retour d'Ulysse, elle s'inscrit en filigrane dans le duo constitué d'Ela et Cata. Ces deux belles femmes délaissées par leurs maris respectifs succombent à cette irruption du masculin au sein de la petite épicerie - alors que, malgré les hypothèses mettant cet aspect en doute, Pénélope repoussa pas moins de cent huit prétendants. À moins que leur « Ulysse » ne soit pas leur mari mais Andrés, qu'Ela et Cata regardent partir le cœur lourd à la fin du film.

1) Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1942, Folio essai, p. 168.

Du non-lieu à l'utopie ?

La frontière est par définition un non-lieu, une interface en même temps qu'un espace indéterminé entre deux lieux bien précis ; Andrés n'est plus tout à fait au Mexique et pas encore aux États-Unis. Or, ce terme de non-lieu renvoie à celui d'utopie, mot formé par l'écrivain anglais Thomas More à partir du grec *utopos* : « en aucun lieu ». Mais on sait qu'au contraire du néant, l'utopie représente un lieu idéal et sans défaut, où les individus vivent heureux. Si pour les candidats à l'émigration, l'utopie réside aux États-Unis, une petite communauté chaleureuse se constitue au sein de l'épicerie. S'il ne s'agit pas d'une société idéale au sens des grandes utopies (par exemple celle décrite par Platon ou Thomas More), une sorte d'agencement fragile mais plutôt harmonieux opère entre les uns et les autres. D'où l'idée d'arrachement qui se dégage de la scène finale (voir RÉCIT p. 9).
Quelles sont les caractéristiques de la modeste utopie qui s'instaure à la frontière au sein de la petite épicerie ? Comment fonctionne-t-elle et selon quelles règles ? Quelle est la fonction des uns et des autres ? Faut-il nuancer cette idée d'utopie ?

CRITIQUES

Bruno Icher, Libération, 21 juillet 2010 (extraits)
***Norteado* ou le Sud déboussolé**

« Voilà de nombreuses années que le cinéma mexicain est traversé en permanence par la problématique de l'exil massif et du déracinement. Le contraire serait incompréhensible au regard des centaines de milliers de candidats au passage clandestin aux États-Unis chaque année. Il y a ceux qui réussissent et ceux qui sont refoulés, errant, poussiéreux et affamés, dans les rues des villes frontalières en attendant de recommencer à la première occasion. Sans oublier les morts et les disparus, les moyens logistiques effarants de la police de l'immigration, les milices privées ouvertement racistes qui « protègent » la frontière ou le mur, construit sur des centaines de kilomètres par l'administration Bush, sans que tout cela ne parvienne à décourager qui que ce soit.
Pour sa première fiction, Rigoberto Perezcano s'est inspiré de son expérience de documentariste, signant un film mêlant adroitement les prises de vue de clandestins rivalisant de ruse et de courage pour passer de l'autre côté et la description intimiste d'un petit monde qui, à bien des égards, représente l'obsession humiliante de tout un pays.
Toutefois, plutôt que la litanie des échecs subis par Andrés, Perezcano a choisi de montrer l'autre face de cette ville symbole. Un quartier tranquille, loin de l'effervescence touristique et des bars à putes, où le malheureux a trouvé asile dans une épicerie tenue par deux femmes. L'une n'est plus toute jeune et considère ce pauvre bougre comme quelque chose entre un fils providentiel et un amant potentiel. Elle lui donne de quoi manger, de quoi dormir et même un peu de travail. L'autre, jeune et jolie, lui est en revanche franchement hostile. Pas besoin de longues explications pour comprendre qu'elle refuse de s'attacher, une fois encore, à quelqu'un qui va bien finir par partir un jour.
Il ne fait aucun doute que le cinéaste a cherché à défendre le rêve d'un Mexique où l'exil ne constituerait pas l'unique option d'une classe sociale déboussolée. Mais, comme dans tout rêve, surtout les plus réalistes, il fait surtout la démonstration de son caractère utopique. Car la vision idéaliste d'une pauvreté finalement acceptable, à condition d'être partagée, ne résiste pas à la résignation d'un Andrés qui, en dépit de tout et même du délicat bonheur miraculeusement trouvé sur sa route, doit partir et passer de l'autre côté. »

Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 21 juillet 2010 (extraits)

« Perezcano traite son histoire avec beaucoup de précision, de tact, de patience, de finesse psychologique. Les plans durent le temps nécessaire, le montage est ample, les dialogues parcimonieux.
Le réalisateur maintient un bel équilibre entre l'intime et le sociétal, une juste tension entre les relations humaines, sexuelles, sentimentales, et le contexte politique de cette zone frontière "nord-sud". Dans la dernière partie du film, on ne sait plus trop si Andrés rêve toujours de passer au nord où s'il ne préférerait pas rester avec Ela et Cata. Il s'est attaché à ce qui était au départ envisagé comme provisoire.
Norteado, *c'est un western contemporain où la police des frontières remplace les cow-boys, alors que les Latinos succèdent aux Indiens et que les tenanciers du saloon sont des femmes.*
Le conflit central du western y est inversé : aujourd'hui, ce sont les "Indiens" qui émigrent et les "cow-boys" qui entendent défendre leur territoire et chasser les nouveaux arrivants. La vision de la question de l'émigration y est subtile : partir de chez soi, c'est à la fois un projet vital et un arrachement, semble dire Perezcano. Norteado *suggère aussi cette belle ou inconfortable idée : parfois, on ne choisit pas sa vie, c'est elle qui vous dirige. »*



Ces articles parus dans l'hebdomadaire *Les Inrockuptibles* et le quotidien *Libération* – deux titres dont la ligne éditoriale peut s'avérer proche – témoignent de la bonne réception de *Norteado* par la presse française lors de sa sortie en salles. En dépit de cette convergence de vue, la confrontation de ces deux textes révèle toute la subjectivité – salutaire – de l'exercice critique. Difficilement définissable, on peut caractériser ce dernier comme la formulation d'un regard personnel sur une oeuvre, ainsi que la proposition d'un accompagnement de celui du lecteur-spectateur – en amont ou en aval de la découverte du film.
Norteado recueille ainsi deux textes positifs pointant notamment la singularité de l'écriture cinématographique : « *tout en tact et en finesse* » selon Serge Kaganski ; Bruno Icher souligne un équilibre « *mêlant adroitement les prises de vue* [documentaires] *des clandestins rivalisant de ruse et de courage pour passer de l'autre côté et la description intimiste d'un petit monde qui, à bien des égards, représente l'obsession humiliante de tout un pays.* » On s'accorde également sur l'idée de « *film de frontière* » et à propos des deux archétypes féminins que représentent Ela et Cata.
Si chacun cherche à replacer l'œuvre dans un contexte – l'une des fonctions essentielles du critique de cinéma –, Bruno Icher privilégie les problématiques sociales et géopolitiques dans une proportion importante de son texte ; partant de cette idée, il y aboutit à la fin. Serge Kaganski ne néglige pas cette nécessaire contextualisation, mais le fait à partir d'éléments purement cinématographiques. Sa lecture du film s'élabore par le prisme du western et utilise un champ lexical y puisant volontairement : « *tenanciers du saloon* », « *indiens* », « cow-boys ».

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE











Avertissement : à ce jour, *Norteado* n'a pas fait l'objet d'une édition DVD française.

Sur *Norteado*

Nicolas Azalbert, *Les Cahiers du cinéma*, juillet-août 2010, n° 658.
Bruno Icher, « *Norteado* ou le Sud déboussolé », *Libération*, 21 juillet 2010.
Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 16 juillet 2010.
Jacques Mandelbaum, « L'immigration peut aussi faire rire », *Le Monde*, 20 juillet 2010.
Grégory Valens, *Positif*, juillet-août 2010, n° 594.

Sur la frontière au cinéma

Le Mythe de l'Ouest, l'Ouest américain et les « valeurs » de la frontière, Autrement, hors-série n° 71, octobre 1993.
Sous la direction d'Elyette Benjamin-Labarthe, *Cinéma métis : représentations de la frontière Mexique/États-Unis*, MSHA, Bordeaux, 2012.

Littérature

Samuel Beckett, *En attendant Godot*, 1952, Paris, Éditions de minuit.
Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, 1962, Paris, Gallimard « Folio », 1992.
Homère, *Odyssée*, Paris, Gallimard, 1931 pour la traduction de Victor Bérard.
Franz Kafka, *Le Château*, 1935, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard « Folio », 2011.

Filmographie sélective

Films mettant en scène la frontière avec le Mexique :
De l'autre côté, Chantal Akerman, 2001.
Traffic de Steven Soderberg, 2001.
Le Jour d'après, Roland Emmerich, 2004.
Trois enterrements de Tommy Lee Jones, 2005.
No Country For Old Men, Ethan et Joel Cohen, 2008.

Odyssées de migrants :
L'Émigrant, Charles Chaplin, 1917.
America, America, Elia Kazan, 1964.

Parcours contemporains de migrants dans d'autres aires géographiques :
Welcome, Philippe Lioret, 2010.
Le Havre, Aki Kaurismaki, 2011.

Survival :
Gerry de Gus Van Sant, 2002.
Essential Killing de Jerzy Skolimowski, 2010.

Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : www.cnc.fr, où les livrets des trois dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image (www.site-image.eu ou www.lux-valence.com/image) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des vidéos d'analyse avec des extraits des films et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Enfin, la plupart des sites internet des coordinations régionales du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* propose des ressources complémentaires au présent livret (captations de journées de formation, partage d'expérience…). Consultez votre coordination ou retrouvez ces liens sur le site Image.

À en perdre le Nord

Partant de l'itinéraire d'un migrant en route vers l'eldorado américain, la singulière écriture cinématographique de Rigoberto Perezcano entraîne *Norteado* vers de nombreux chemins de traverse. À Tijuana le mouvement initial se brise sur la frontière et le film entre dans une stagnation bégayante. Il s'agit d'un parcours à travers les genres provoquant l'achoppement de la fiction et du documentaire, du western et du burlesque, de la chronique sociale et de la comédie romantique ; ceci avec un art consommé de la rupture de ton, entre humour grinçant et tonalités mélancoliques. Pour son premier long métrage, le cinéaste accompagne ce sens de l'instable de variations esthétiques où des effets de réel saisissants côtoient de purs moments de distanciation. C'est aussi un récit où, dans une atmosphère évoquant régulièrement Franz Kafka, on croise Sisyphe, Ulysse et Pénélope. Ballotté par les événements, Andrés est un héros qui n'en est pas vraiment un, mais qui rencontre une autre structure doucement héroïque : le collectif. Point de vue sur un lieu très localisé, *Norteado* est aussi un regard sur le monde plein de malice et d'humanité.



RÉDACTEUR EN CHEF

Simon Gilardi est chargé de mission édition pédagogique au sein de Ciclic, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre.

RÉDACTEUR DU LIVRET

Hée Arnaud est critique de cinéma. Rédacteur en chef adjoint de la revue en ligne critikat.com, il écrit aussi pour *Études*, *Bref* et *Images documentaires*. Collaborateur à la programmation pour Cinéma du Réel, festival international de films documentaire se tenant à Paris, il intervient également dans les réseaux d'éducation à l'image et anime des ateliers de programmation pour l'Agence du court métrage.





